

和楽器による授業において教師が知っておくべき演奏上のレトリック

The Performance Rhetoric a Teacher Should Know in a Class by a Japanese Traditional Musical Instrument

山 名 敏 之
Toshiyuki YAMANA
(和歌山大学教育学部)

2017年7月31日受理

Abstract

中学校音楽科において和楽器による授業を展開する際に、曲の選択、参考とする演奏の選択等には細心の注意が必要である。学習指導要領が目的として掲げる、伝統音楽の継承を損ないかねない情報がいまや巷に、そしてネット上に溢れているからである。本稿ではこういった状況に対し適切な判断を下すために教師が予め知っておくべき知識として、「西洋音楽の演奏におけるレトリックと伝統邦楽の演奏におけるレトリックの違い」を設定し、邦楽器によるJ.S. バッハの演奏を題材に採り上げ、主に現代邦楽への批判的意見を参考にしながら演奏上のレトリックの違いを明らかにした。

はじめに

中学校の音楽の授業における邦楽の指導は喫緊の課題となっている。中学校学習指導要領第2章第5節音楽の目標及び内容には、3学年をとおり鑑賞に関し、B(1)ウに、「我が国や郷土の伝統音楽及びアジア地域の諸民族の音楽の特徴から音楽の多様性を感じ取り、鑑賞すること。」¹⁾とある。また第3指導計画の作成と内容の取扱いの2.の「2」「器楽の指導については、指導上の必要に応じて和楽器、弦楽器、管楽器、打楽器、鍵盤楽器、電子楽器及び世界の諸民族の楽器を適宜用いること。なお、和楽器の指導については、3学年間を通じて1種類以上の楽器の表現活動を通して、生徒が我が国や郷土の伝統音楽のよさを味わうことができるよう工夫すること。(3)我が国の伝統的な歌唱や和楽器の指導については、言葉と音楽との関係、姿勢や身体の使い方についても配慮すること。」²⁾とある。教育現場に求められている指導は、伝統音楽としての邦楽であることが理解される。

ところで教育現場が範とすべき現代邦楽の現状は、必ずしも学習指導要領の要求に答えるものとなっているとは言いがたい。どの時点までを伝統的と呼ぶかという議論はあろうが、少なくとも明治以降の邦楽界は、西洋音楽の作曲法を積極的に取り入れ、西洋音楽あるいは、西洋音楽の作曲法によって作曲された作品を邦楽器によって演奏してきた。これが邦楽における「我が国の伝統的な歌唱」や「言葉と音楽との関係」、「姿勢や身体の使い方」を変質させてしまったことは間違いない。

こういった現状に対する警鐘は実は1980年代からさ

かんに鳴らされていた。助川敏弥は、次のように述べている。「邦楽器に洋楽曲を演奏させることは、編曲をうまくやれば不可能ではない。しかし、それはあくまで、自らの肉体から出た歌ではない歌を無理に歌わせることである。こういったことは間違っている。私は何度もそういう続けて来た。しかし、一向になくなる様子もないし、何よりも不思議なのは、私の、そういう主張に、意義を唱えるなり反対するなりの発言も一向に出てこないことである。出てこないで今まで通りのことを平気で続けている。(私の論が目に入らないのかと思ったが、そうも受け取れない。この種の代表的な商業誌にも長文でかいているのだから読まれないはずはない)。」³⁾「邦楽器による洋楽のまねごとは、邦楽器を人々に馴れさせるためのもの、という考えがある。普及、である。この普及という観念くらい、現代の落とし穴になっているものはない。要するに数を増やすことである。その事自体はいいことにきまっているが、その過程と手段のために、最も貴重なものが汚染、破壊されるなら、その結果得られるものはなんであろうか。—中略—洋楽という異物が混入された邦楽器曲を聞かされた人々の精神には、いつのまにか有毒物が蓄積されていく。いつか必ず公害病が表面化する日がくる。」⁴⁾普及という名のもとに破壊、汚染される「最も貴重なもの」の要素として「我が国の伝統的な歌唱」や「言葉と音楽との関係」、「姿勢や身体の使い方」も挙げられよう。

一方で非常に楽天的な考えも存在した。「独特の音楽伝統を背後にもちつつ高度に現代化した日本の音楽は、ますます世界の注目を浴びるだろうし、またジャズや

ロックなどの現代的な音楽との間の垣根もこわれて、より広い基盤の上に現代の日本の音楽は発展することになるのではないだろうか。』⁵ (小島、1990)。2017年現在、インターネット上には数多い数の和楽器によるポップスが溢れ、中には商業的に成功を取めているバンドもある。これだけを見れば、助川の「公害病が表面化する」との警鐘は全くあたらず、小島の予言通りに邦楽界はさらなる発展を遂げているのだと言えるのであろう。

筆者は、歴史的鍵盤楽器の演奏法研究を専門とする洋楽器奏者であるが、長年和歌山県高等学校総合文化祭邦楽部門発表会の審査員を務めている。その審査発表時の席上に置いて、ある著名な尺八奏者が「現代の邦楽は瀕死の危機に直面している。なんとかしなければならぬ。」といった主旨の講評をされていた⁶。危機感をもって発せられたこの講評はインターネット上に溢れる邦楽ポップスを邦楽とは捉えていないことは明らかである。「我が国の伝統的な歌唱」や「言葉と音楽との関係」を基本とした伝統邦楽あるいはその伝統に根ざし、邦楽のみが創造できる世界をもった作品を指しての言葉なのである。

本稿ではこういった現代の邦楽の状況を踏まえ、邦楽器による西洋音楽の演奏の特質について分析し、中学校の音楽の授業における邦楽の鑑賞および表現活動において指導者が予め知識として持つておくべき邦楽と洋楽の演奏におけるレトリックの相違とは何か、その一端を明らかにすることを目的とする。

1. 『琴・セバスチャン・バッハ大全集』

本稿では分析対象として「琴・セバスチャン・バッハ大全集」⁷を採り上げる。その意義として、①この録音は現代邦楽が絶頂期を迎える1968年から1969年に録音され、②演奏者がその現代邦楽の旗手ともいえる沢井忠夫(1937～1997)と山本邦山(1937～2014)の二人であること、③従って邦楽における西洋音楽受容の一つの到達点と考えられること、④バックミュージシャンに中牟礼貞則(ギター)、滝本達郎(ベース)、猪俣猛(ドラム)に従えているものの、本来のスタイルを変質させることをせず、ほぼJ.S.バッハの原曲を忠実に邦楽器に置き換える編曲法を採用しており、⑤ルネッサンス末期に始まりバロック期を通して複雑精妙に発達した拍節法はバッハの音楽にも顕著に現れており、拍節を音楽の背景へと押し遣って行くその後の時代の音楽よりも拍の流れの感じ方がより明確に聴き取れること、⑥沢井、山本両者とも伝統邦楽を基盤とした音楽教育を受けており、演奏にその特色が現れている、ことが挙げられる。

2. 演奏分析

2-1. 一つ一つの音が独立して聴こえる

宮崎まゆみは伝統的な邦楽の演奏について「邦楽のリズムの基本は、一個一個独立した音が、平列に連なっていく。一個一個の重さは同じ。したがって長さも、結果的に同じとなる。一個一個の音は、リズム型を構成するための分子ではない。—中略—一個一個の音が、一拍一拍を生む。一個一個の音は各々独立しているので、一拍一拍も独立する」⁸と特徴づけている。この特徴は沢井忠夫、沢井一恵の両者について、ほぼ全曲に渡って感じられるものである。西洋音楽のなかでも特にバロック期の音楽は、宮崎が挙げた邦楽リズムの基本と正反対の特徴を持っている。一個一個の音が独立した状態に置かれることはなく、常に関連づけられ、グルーピングされ、最小単位の拍の状態から、拍節、あるいはフレーズと、多層に重ねられるグルーピングの組み合わせによって複雑なリズムのニュアンスが構成されていくのである。従って一個一個の音は、リズム型を構成するための分子として適切な音価と強さを持って、文脈全体に対し相応の意味を持っていないわけではない。

この邦楽奏者の特徴は「言葉と音楽との関係」からも説明がつくと考えられる。小泉文夫と角田忠夫の対談の中で、角田は「おもしろいのは『あ・い・う・え・お』というのは非常に対称的な舌の運動という順序になっているのですね。連続的に『あ・え・い・お・う』というのじゃなくて、舌の動きからいいますと対称的で『あ・い・う・え・お』と一つひとつ切ってやっている。舌を非常に酷使している。一語一語を区別して言う音韻的な発声の仕方です。」⁹と述べている。角田の発言からも分かるように、上記のような邦楽の演奏様式は日本語の特徴に由来している。従ってこの問題は邦楽器奏者だけの問題に留まらず、日本人の西洋クラシック音楽奏者にも当てはまるといえる。学習者そしてプロフェッショナルな演奏家の中にも、この日本語的等拍性を伴った演奏をする奏者は多数存在する。

2-2. 倚音から上行解決音へのクレッシェンド

好例は《目覚めよと呼ぶ声あり(カンタータ第140番より)》譜例第2小節第3拍の倚音である。倚音は非和声音のため緊張をもって演奏され、その後隣接する和声音に解決し、弛緩する。従って西洋音楽においては、デクレッシェンドを伴って演奏される。ところが該当箇所において沢井は逆にクレッシェンドを伴いつつ演奏している。西洋音楽においても上方隣接音への解決は、下方隣接音への解決よりはデクレッシェンドの度合いは小さいと言えるが、クレッシェンドは作曲者が特に指示しない限り行わない。このレコードの解説者はこの演奏を「アルバムの中でも屈指の好演奏で、聞くものをグイグイ引っばっていく迫力は大了なもの

だ。]¹⁰と讃えている。確かに熱演である。しかしその熱が旋律線の高低の変化に集中し過ぎていると考えられる。

小泉は日本語の特徴を次のように捉えている。「アクセントがストレスを土台とするゲルマン系諸語(英語やドイツ語)と違って、高さの変化による音調言語(たとえば中国語やベトナム語)の一種であり、それが旋律にそのまま反映するとは限らないが、かなりの程度で守られている」¹¹ この日本語のアクセントの特徴は邦楽演奏におけるレトリックの特徴でもあるのだ。日本の伝統音楽においては、音の高低がアクセントの役割を果たしているのである。基本的に和声を持たない伝統日本音楽においては、音の高低の位置関係は西洋における旋律線の音形よりも大きな意味を持っている。沢井の演奏は旋律線の彫琢に熱が入りすぎ、上行を強調した結果とも言えよう。しかし、和声学的には正しい演奏とは言い難い。

2-3. 基本的に下向きの方向を持つ拍節感

打楽器奏者として高名だった有賀誠門の興味深いコメントがある。インタビュアーの片岡輝の「アメリカにいらっしゃる前と後とでは、どんな変化が有賀さんの奏法に起こったんですか?」に対し、「以前は上から下へとたたいていたと思うんです。アメリカへ行ってからは、ティンパニの面がありますね。ぼくは徹頭徹尾上からではなくて面から演奏したんです。—中略—上から振りおろしても、面から上へというふうにするよりも気持ちがいいんですよ。]¹²と答えている。日本人として、西洋音楽のリズム感や拍節感の表現の困難さを痛感したことのある人間であれば、有賀の言わんとすることは理解できるであろう。同様の指摘は、たとえば指揮のバトンの基本動作や行進の際の足の運びの東西の違いとして様々な文献において見いだせる。

このコメントの重要な点は、有賀のような才能あふれる人物でも、この問題に気づき、修正法に悩み、アメリカに渡り「毎日の練習しかないというような」¹³日を送ってやっと獲得した感覚だということである。西洋音楽を演奏する際には、日本人にとってハードルの高い問題なのだ。

ましてや本来この感覚を必要としない邦楽器でこの感覚を獲得していくことは、途方もなく難しいと考えてよい。とくに「姿勢や身体 の 使い方」も大きく関係してくるであろう。一例を挙げるならば、座奏による箏の演奏においては特にその獲得は難しい。他者とのアンサンブルの際、フレーズ入りを示す合図は一端腰を上げ、これを床に向かって落とすことによって出すことになる。座奏の場合これ以外の方法がないことから、拍の感じ方が上から下へとたたくようになってしまう。これが習慣化すればおのずと西洋音楽の拍節感の獲得は困難になる。

沢井の録音時の「姿勢や身体 の 使い方」は座奏ではなかったのかも知れない。しかし拍の流れは基本的に下向きであり、横に流麗に流れることはあっても、躍動するまでには至らない。発音機構が違うとはいえ、原理的には撥弦楽器同士ともいえる箏とチェンバロの比較として《ブーレーI(イギリス組曲第2番より)》を挙げておこう。

2-4. 弱・強・弱・強の拍節法

長唄萩江節演奏家である今藤文子氏は「私は子どもの時学校で、一拍目と三拍目を強く習ったように記憶するが、邦楽は二拍、四拍目、を強めに殊に八分音符の続く時はこれを守るように教えられる。]¹⁴と述べている。小泉の邦楽のアクセントはストレスによるものではなく、音の高低による、という意見とやや相違する記述である。しかしこの傾向は沢井、山本両者ともにはっきりみられ、特に沢井の《インヴェンション第1番》、《インヴェンション第13番》、《主よ、人の望みの喜びよ》のように、同じ音価の音符が続く場合の演奏によって確認できよう。具体的に言えば、弱音から開始され緩やかにうねるようなクレッシェンドとディミニユエンドを伴いながら旋律の流れを強調する奏法である。

バロック時代の演奏様式においては、第一拍は反対に強拍として強調され、殊にフレーズの開始音はさらに強調されることになる。つまり邦楽と洋楽とは正反対の拍節法を駆使するのである。この拍節法を守らないと、西洋音楽においてはバスの音との関係において協和状態なのか不協和状態なのか曖昧になり、さらに2-2で指摘したような不協和状態から協和状態に向かってクレッシェンドが施されてしまう危険性も孕むことになる。不協和状態は強調されてこそ美しさが増すというのが和声を持つ音楽の演奏上のレトリックなので、拍節上強調しやすい強拍に、あるいは強拍ではなくとも少なくとも拍内の一番始めの音に倚音が来ることが一般的である。従って、弱・強・弱・強の拍節法は和声的観点から西洋クラシック音楽には馴染まない演奏上のレトリックであると言える。

2-5. 「間」の感覚の違い

「間」という言葉ではなかなか捉え難い演奏上のレトリックは、実は西洋音楽にもある。例えば三拍子の曲において四分音符が3つ並ぶ場合、その強弱は、強・弱・弱、音価的には、長・短・短、となる。そして次の小節の第一拍に入るためには、いわゆるメトロノーム的正確さあるいは数学的正確さでもって拍を刻むと非音楽的な演奏となり、硬直した三拍子となる。第一拍目に推移する際に、手練の音楽家であれば素人にはなかなか認知できないような「間」をつくる。この「間」が3拍一組であるグルーピングを促すのである。従っ

て第3拍のあとに直ぐに第1拍に入ってはならないのである。

これに対し小泉は、邦楽における「間」について、「邦楽の『間』ということばは、実にいろいろな意味を持っているが、リズムの尺度を、ドライに、機械的に計れない世界で、演奏者相互や、演奏者と踊り手、あるいは演奏者と聴衆との間で、互いにカングリながら『間が良い』だとか『間に合わぬ』だとかいっている。そうした緊張感に満ちた関係が、一見ただらしているような邦舞の何とも言いようのない魅力で、『間抜け』な芸術家には縁遠い話しである」と述べている¹⁵。

また宮崎は、「能の大鼓(小鼓)の役割は、一拍一拍の拍を刻むことである。しかしその一拍一拍は、等間隔に打たれない。聞いていて次の拍がどこでくるのか、一見予測のつかない鼓の打音にうまく合わせて謳って行かねばならない。」¹⁶と述べている。

つまり邦楽においては西洋音楽側からみれば殆ど無軌道ともおもえるような拍のやり取り、間の取り合い、計りあい、牽制、調和があると考えられ、しかしこれはそのまま美に昇華されるということであれば、「間」が存在するものの、グルーピングされた拍の規則的な回帰を音楽の流れの基本とする西洋音楽の観点からは理解できない複雑な演奏上のレトリックが邦楽には存在していることになる。

ところがこのような緊張にみちた「間」のやり取りは本録音からは聴き取れなかった。それは西洋音楽が演奏者に求めている演奏レトリックと邦楽におけるレトリックとは異なっているからであり、こういった邦楽特有の「間」を発現させるような余地が西洋クラシック音楽にはないのだ。

まとめ

山本邦山の「西洋音楽の場合、私は規則がありすぎるように思うんです。ドデカフォニーとか、メヌエットというふうに、音楽は理屈じゃない場合もありうるような気がします。」¹⁷、この言葉は象徴的である。邦楽における自由闊達な「間」は西洋クラシック音楽にお

いては発揮される場がなかったのだ。これとは正反対に山本は、「しかし、クラシックは棒がある。しかしジャズはもちろん棒はなく、ただ即興をしていく、土臭い、生々しい音楽です。自分でつくりあげるものなのです。つまりリズムと即興がジャズの特徴です。」¹⁸とジャズを賞賛する。特に即興において尺八奏者としての「間」を発揮する場があったのだと考えられる。

次に挙げる小泉と角田の対談は、山本邦山の西洋クラシック音楽に対する考え方に符合しており、興味深い。角田「どうなのでしょう。日本楽器と西洋楽器とまぜ合わせる、または日本楽器を使ってバッハのインベンションをやったりするのは、私は聞いた感じが、何となく違和感が…」小泉「あります。それは一度も上手く行った試しがないのです。例えばヴァイオリンとかピアノを伴奏にしながら琴や尺八を演奏しているグループがあります。その場合には普通だと全然うまくいかないのですが、たった一つのグループだけ割合にしっくりいっているのがあるのです。その人たちが何故しっくりいくかという、尺八も琴も本来の独特の特徴を失い、また気泡を止めちゃってピアノに従属させているのです。」¹⁹

こういった邦楽器の扱い方が邦楽の将来を明るくものにするととはとても考えられない。冒頭の小島美子の展望が現実のものとなっている現在、音楽教師は以下の点をおさえつつ邦楽器の授業をすることが望まれよう。

- ①「邦楽のリズムの基本は、一個一個独立した音が、平列に連なっていく。
- ②日本の伝統音楽の特徴は、日本語の特徴と相関関係にあり、音の高低がアクセントの役割を果たしており、西洋音楽の拍節感とは異なる体系を持つ。
- ③日本の伝統音楽の拍は下向きの方向を持つ。
- ④日本の伝統音楽の拍節法は弱・強・弱・強である。
この演奏レトリックは西洋音楽にとっては真逆であり、場合によっては、倚音から解決音、緊張から弛緩といった和声上の演奏レトリックを阻害する。
- ⑤日本の伝統音楽における美の粋を味わわせるためには、西洋音楽と伝統邦楽の「間」違いを見極め、生徒に良質の邦楽鑑賞教材を提供する。

譜例

注

- 1 学習指導要領、[http://www.mext.go.jp/a_menu/shotou/new-cs/youryou/chu/on.htm] 2017年9月13日アクセス。
- 2 同上。
- 3 助川敏弥「現代邦楽におもう」『音楽の世界』第24巻9号、1985年、9頁。
- 4 同上、11頁。
- 5 小島美子「現代日本音楽の展開」『日本音楽の流れ』山川直治編、音楽之友社、1990年、199頁。
- 6 高等学校総合文化祭の演目の殆どが、リズム、和声の使用といった点からみて西洋音楽の作曲技法のもとに作曲された作品が並べられていたことに対する苦言とも受け取れた。
- 7 『琴・セバスチャン・バッハ大全集』沢井忠夫、沢井一恵、山本邦山、ソニー・ミュージックエンタテインメント、BVCM-35619
- 8 宮崎まゆみ「伝統邦楽とは」『音楽の世界』第26巻10号、1987年、4-5頁。
- 9 小泉文夫、角田忠信「音感覚と文化の構造」『音楽の根源にあるもの』小泉文夫、1977年、217頁。
- 10 宮本啓『琴・セバスチャン・バッハ大全集』前掲CD解説書中の1971年レコード発売時のライナー、8頁。
- 11 小泉文夫『日本の音』青土社、1977年、60頁。
- 12 有賀誠門、片岡輝「タテ社会のメカニズムと日本人のリズム感、音の響きとは何か関係があるのでは…」『日本人と感性』片岡輝、1984年、26頁。
- 13 同上、26頁。
- 14 今藤文子「邦楽の古典曲と現代曲」『音楽の世界』第24巻9号、1985年、6頁。
- 15 小泉文夫『空想音楽大学』青土社、1978年、142頁。
- 16 宮崎まゆみ「伝統邦楽とは」『音楽の世界』第26巻10号、1987年、5頁。
- 17 山本邦山「おしゃべり」『音楽の世界』第18巻10号、1979年、8頁。
- 18 同上。
- 19 小泉文夫、角田忠信「音感覚と文化の構造」『音楽の根源にあるもの』小泉文夫、1977年、227頁。

